



Artikel

Kunstkritikkens senmoderne betingelser

100% Zürich | Rimini Protokoll
Foto: Pigi Psimenou

Kunstkritikkens senmoderne betingelser

Af Henrik Kaare Nielsen

Kulturel offentlighed

Teaterkritikkens aktuelle situation skal forstås på baggrund af den generelle udvikling i kunstkritikkens samfundsmæssige betingelser. Kunstkritikkens historiske opkomst og udvikling er tæt forbundet med skabelsen af offentlighed i moderne forstand. Som Jürgen Habermas har beskrevet det i sin rekonstruktion af det tidlige, revolutionære borgerskabs samfundsvision, var hovedhjørnestenen i dette projekt etableringen af et offentligt område for samfundsborgernes frie debat og meningsdannelse vedrørende fælles anliggender samt forpligtelsen af statsmagten på at legitimere sin magtudøvelse over for denne offentlige opinion.¹

Denne samfundsvision tog form i europæisk og nordamerikansk filosofisk og politisk tænkning i 1700-tallet, og efterhånden som de nationale borgerskaber opnåede magt, som de havde agt, blev disse principper lagt til grund for udarbejdelsen af de demokratiske forfatninger, der markerede enevældens ophør. Samfundets kerneområde skulle være privat organiseret og garanteret mod vilkårlig myndighedspraksis. Dette private område tænkes inddelt i en intimsfære, der omfattede hjemmet og de nære personlige relationer, og hvor borgeren udfoldede den rene humanitet (i regi af hommerollen), samt en sfære for særinteresser, hvor samme borger optrådte som privatejendomsbesidder, konkurrerede på markedet og i det hele taget varetog sine egne materielle interesser (i regi af bourgeois-rolle).

Tilsvarende tænkes det offentlige område tvedelt i en kulturel og en politisk offentlighed. I begge offentligheder forventedes borgeren på basis af den sikrede privathed at overskride sine egne umiddelbare interesser og tilbøjeligheders perspektiv og agere som universelt reflekterende samfundsborger i dialog med andre samfundsborgere (i regi af citoyenrolle). Her var det ikke den sociale status, men derimod det fornuftige ræsonnement, det gode argument og besindelsen på det almene vel, der skulle være udslagsgivende.

Hvor refleksionen i den politiske offentlighed gjaldt almenhedens perspektiv på samfundets økonomi og magtorganisering, var det i den kulturelle offentlighed den almengørende bearbejdning af intimsfæreproblematikker, der var i fokus. Omdrejningspunktet var her de fælles, genuint nye erfaringer, som intimsfærens privathed, den personlige frihed og åbningen af et offentligt, civilsamfundsmæssigt refleksionsrum bibragte borgerskabet. Disse erfaringer var kendetegnet ved et dynamisk spændingsforhold mellem på den ene side nye emancipatoriske muligheder og på den anden side tab af overleveret vished og social orientering.

Dette ambivalente vilkår og de hertil hørende psykologiske og identitetsmæssige problematikker, som den frisatte humanitet i praksis viste sig at være forbundet med, blev bearbejdet i en selvreflekterende offentlig diskurs, der almengjorde erfaringerne og fortolkede dem i et oplysnings- og dannelsesperspektiv. Refleksionen af disse nye subjektive behov fandt i vid udstrækning sted i dialog med samtidens litteratur, teater, billedkunst og musik, der tilsvarende tematiserede og bestræbte sig på at give almen form til den moderne subjektivitets problematikker. Kaffehuse, saloner

1) Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied: Luchterhand 1962.

m.m. fungerede som den spæde institutionelle ramme for denne offentlige udveksling, og som vi vender tilbage til nedenfor, er det også i denne kontekst, at kunstkritikken opstår og udvikler sig. Denne etablering af en kunstdebatrende kulturel offentlighed foregik endvidere sideløbende med og i samspil med opkomsten af et marked for kulturelle artefakter. Den kulturelle offentligheds almengørende diskursive livtag med moderne identitetsproblematikker, humanitet, inderlighed og dannelsesudfordringer fungerede endvidere som afsæt for udviklingen af en offentlig meningsdannelse også på politikens område.

Senmoderne dannelse

Som det fremgår, var den klassiske offentlighedstænkning i udgangspunktet tæt forbundet med forestillingen om dannelse: Deltagelsen i det fornuftige ræsonnement og den dialogiske udvikling af det gode og derfor alment overbevisende argument ville være en læreproces for den enkelte borger, som i kraft af denne erfaring ville blive i stand til at vokse ud over egennyttens horisont og træde i forhold til forestillingen om det almene vel. Dette almene perspektiv repræsenterer vel at mærke ikke en ”stor fortælling” i monologisk forstand, men derimod en diskursiv ramme, inden for hvilken de samfundsmæssige aktører strides i fredelige former, indgår kompromiser, diskuterer og animerer hinanden til nuancerende refleksion. Det er med andre ord inden for denne diskursive ramme, at senmodernitetens erfaringsfællesskab konstitueres på samfundsmæssigt niveau, og det er i dialogen med denne horisont, at de frisatte individers identitetsarbejde har et dannelsespotentiale og kan udvikle demokratiske perspektiver.

Den dannelsesforståelse, som lægges til grund i nærværende sammenhæng, er ikke den enhedskulturelle ”klassiske almindelse”, der i takt med borgerskabets etablering som dominerende samfundsklasse blev ophøjet til kanon. Den konforme tilegnelse af en kollektiv fond af institutionelt anerkendte artefakter og kunstneriske traditioner gjaldt således i store dele af det 19. og 20. århundrede som identisk med dannelse og som adgangsbillet til den samfundsmæssige elite. Denne dannelsesforståelse er der foretaget omfattende opgør med siden det kulturelle opbrud i 1960’erne.² Men den har været sejlivet, fordi den både nationalt og internationalt har været stærkt forankret i kultur- og uddannelsesinstitutionernes selvforståelse, i den offentlige kulturpolitikks fordeling af ressourcer samt i den samfundsmæssige elites løbende, diskursive befæstelse af sit hegemoni.

I stedet knyttes der an til den oprindelige, nyhumanistiske dannelsesforståelse (repræsenteret ved den klassiske tyske idealisme: Kant, Hegel, Humboldt, Goethe, Schiller m.fl.), der i tråd med oplysningsprojektet formulerede dannelsesidealet som et emfatisk krav til individet om at overskride sig selv og udvikle sig til myndighed i forpligtethed på almenheden.³ Dette dannelsesideal opererede desuden efter klassisk græsk forbillede med et ideal om en alsidig udfoldelse af de menneskelige potentialer i form af et gensidigt udviklende samspil mellem individets intellektuelle, emotionelle og sanselige kapaciteter som en integreret bestanddel af dannelsesprocessen.

Hvis vi reaktualiserer de bærende elementer i det nyhumanistiske dannelseskoncept og applicerer dem på samtidens senmoderne vilkår, bliver dannelse et overbegreb for myndiggørelsesprocesser,

2) Teoretisk bl.a. i regi af den britiske Cultural Studies-tradition (Raymond Williams, Stuart Hall m.fl.), men også de praktisk-politiske kulturkampe i 60’erne og 70’erne, der førte til overgangen fra et enhedskulturelt til et pluralistisk grundkoncept for kulturpolitikken, var markante udtryk for dette opgør.

3) Se f.eks. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), Stuttgart: Reclam 1975. Se også fremstillingen hos Johan Fjord Jensen: *Det tredje*, Valby: Amadeus Forlag 1987 samt Birgit Eriksson: *Moderne dannelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2013.

som integrerer udviklingen af individets intellektuelle, emotionelle og sanselige kapaciteter med dets udvikling af almene sociale kompetencer og evnen til at reflektere sig selv og sine egne behov i en bredere samfundsmæssig kontekst. Senmoderne dannelse implicerer altså, at det frisatte individs udviklingsproces på pluralistiske vilkår udstyres med et overindividuel perspektiv, som knytter an til almenvellet som diskursiv ramme. En udvikling, som forbliver begrænset til den individuelle eller subkulturelle selvtilstrækkeligheds horisont, kvalificerer således ikke til betegnelsen ”dannelse”. Men herudover rummer senmoderne dannelse i modsætning til den monokulturelt definerede klassiske almindelige et bredt spillerum for individuelle behov og særegenheder. Tilsvarende vil dannelsesprocesser kunne antage ganske forskellige former, alt efter hvilken kulturel, herunder national, kontekst de udspiller sig i – dog vil de altid være forbundet med refleksiv udfordring af overleverede selvforståelser og verdensbilleder.

Æstetisk erfaring

I den kulturelle offentligheds tradition figurerer det individuelle identitetsarbejdes dialogiske livtag med kunst og kulturelle artefakter som en privilegeret kilde til dannelse, og kunstkritikkens klassiske rolle er ligeledes bestemt i forhold hertil. Immanuel Kant tilbyder begreber til en forståelse af disse processer.

Kants æstetik⁴ er bygget op omkring begrebet ”dømmekraft”. Dømmekraften bestemmes som et centralt element i den menneskelige erkendelsesevne. Den formidler mellem det særlige og det almene og mellem sansobjekt og forstand, men i modsætning til den logisk-begrebsligt opererende forstand er dømmekraftens formidlingsbevægelse erfaringsbaseret og foregår på basis af fantasi, intuition og følelser. I denne bevægelse sættes individet i stand til at vurdere, om et sanset fænomen henhører under et eksisterende almenbegreb eller ej.

Kant skelner desuden mellem to modaliteter for dømmekraften: På den ene side den *bestemmende*, hvor formidlingen umiddelbart indordner det sansede fænomen under et foreliggende begreb; og på den anden side den *reflekterende*, hvor formidlingen dvæler granskende ved det særlige og dettes unikke særtræk fremfor straks at ty til eksisterende almenbegreber. Scenariet for den reflekterende dømmekraft er således en principielt uafsluttelig søgebevægelse mellem et objekt, der ikke kan bestemmes udtømmende, og et ikke-foreliggende almenbegreb. Netop denne åbne søgebevægelse udgør den æstetiske erfaringsproces' særkende.⁵ Begge modaliteter spiller en afgørende rolle for individets orienteringsevne og realitetsdygtighed, men med en tilspidset formulering kan man sige, at vi med den bestemmende dømmekraft blot bekræfter, hvad vi i forvejen mener at vide, mens vi på basis af den reflekterende dømmekraft potentielt udvikler ny indsigt i verden og dens sammenhænge.

Kant skelner endvidere mellem forskellige kvaliteter af æstetisk praksis, som rummer tilsvarende forskellige perspektiver med hensyn til offentlighed og dannelse. *Det behageliges æstetik* betegner således en æstetisk nydelsesform, som forbliver nedsunken i individets umiddelbare sanselige interesse. Der er tale om en privat, hedonistisk tilfredsstillelse, en hengivelse til lyster og tilbøjeligheder, der ikke peger ud over sig selv, og som dermed bestemmes som blottet for almene, refleksive og dialogiske perspektiver.

4) Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, (1790), Stuttgart: Reclam 1963. Se også Kant-tolkningerne hos Jørn Erslev Andersen (red.): *Sansning og erkendelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2012; Morten Kyndrup: *Den æstetiske relation*, Kbh.: Gyldendal 2008; Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press 1979; Howard Caygill: *Art of Judgment*, Oxford: Basil Blackwell Publishers 1989; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

5) Se også Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Smagsdommen er den primære æstetiske praksiskategori hos Kant. Han skelner her mellem *den private dom* og *den æstetiske smagsdom*. Førstnævnte betegner en monologisk vurdering af et sanseobjekt, der idiosynkratisk henholder sig til individets private smagspræferencer. Denne domstype betjener sig udelukkende af den bestemmende dømmekraft, og den rangerer ikke højt i Kants æstetik.

Den æstetiske smagsdom repræsenterer derimod en almengørende formidling mellem sanseobjekt og almenbegreb, hvor den reflekterende dømmekraft er i spil. Den æstetiske nydelse, der er forbundet med den æstetiske smagsdom, er kendetegnet ved "interesseløst behag", altså en nydelsesform, der hæver sig over individets umiddelbare, private sanselige interesser og begær i forhold til det givne objekt og i stedet åbner for en almengørende, kvalitativt vurderende lystfølelse ved skønne former i sig selv. Her er med andre ord tale om et element af refleksiv distance i nydelsen.

Hertil kommer, at smagsdommen – selvom den i udgangspunktet fremsættes på baggrund af en subjektiv lystfølelse ved skønne former – gør krav på universel gyldighed. Den æstetiske smagsdom udgør så at sige den klassiske offentlighedstænkningens mønstereksempel på et indspil i den kulturelle offentlighed, idet den fremsættes som et dialogtilbud til almenheden efter devisen: "Sådan som jeg vurderer dette objekts former, kunne alle passende vurdere dem, ikke sandt?" Smagsdommen forudsætter antagelsen af en apriorisk *sensus communis*, en eksisterende fælles sans for form, struktur, komposition etc. og dermed en fælles æstetisk vurderingsevne, der muliggør en almengørende offentlig dialog om skønhed uden omvejen omkring abstrakt, begrebslig formidling.

I kraft af sin forankring i antagelsen af en *sensus communis* vil smagsdommen tendere til at orientere sig efter den etablerede formtraditions alment kendte rammer, hvor orden og formel harmoni definerer opfattelsen af, hvad der er skønt. Udgangspunktet i forestillingen om en *sensus communis* gør endvidere smagsdommen beslægtet med forestillingen om en universel etik og hertil hørende idealer for politik. Kants teori om smagsdommen kan således i form af sin privilegering af almenhedens perspektiv over for de umiddelbare private lyster og interesser siges at være i smuk overensstemmelse med den klassiske offentligheds- og dannelsesstænkning.

Det sublimes æstetik repræsenterer en særlig type æstetisk erfaring, der ligeledes trækker på den reflekterende dømmekraft. Udgangspunktet er den sublime følelse, der kan opstå, når individet overrumplende berøves kontrollen og overblikket over situationen. Dette kontroltab udløser en æstetisk nydelse af modsætningsfyldt karakter, en "skrækblandet fryd" af potentielt overvældende intensitet. Det er i Kants fremstilling hovedsagelig mødet med naturkræfternes overmagt, der udløser den sublime følelse, men den kan også opstå i mødet med kunstværker eller sociale begivenheder, der punktuelt sprænger normalitetens vante rammer og oplevelsesformer. Den hertil hørende æstetiske erfaringsproces udspiller sig i den reflekterende dømmekrafts modalitet som en genetablering af overblik og kontrol på nye præmisser, hvor individet ved hjælp af fornuften bearbejder den kaotiske brudoplevelse, forsøger at give den anskuelig form og redefinerer sig selv i forhold til den. Denne erfaringsproces kan, når den er vellykket, anspore til nybrydende dannelsesprocesser.

I forlængelse af Kant kan det fastholdes, at den æstetiske erfaringsproces rummer et potentiale for at åbne etablerede betydningsdannelser, men vel at mærke på ubestemt vis. I regi af den reflekterende dømmekraft animeres aktørerne i den æstetiske praksis til at indgå i en principielt uophørlig, undersøgende dialog med et givet artefakt eller en kulturel aktivitet. Som Rüdiger Bubner udtrykker det, er den æstetiske erfaringsproces kendetegnet ved, at den "frisætter os uden at fastlægge til hvad."⁶

6) Rüdiger Bubner: op.cit. s. 92. (Min oversættelse.)

Kunstkritikkens klassiske rolle

Den tradition for kunstkritik, der opstod i 1700-tallet i regi af udviklingen af den klassiske kulturelle offentlighed, baserer sig på en forståelse af kritikeren som en kunstekspert, der indtager en recipientposition og formidler sin kvalificerede vurdering til et bredt publikum. Idealet er med andre ord ikke at levere en analyse, der indforstået henvender sig til kunstens ekspertkultur, men derimod at bringe sin ekspertviden i spil som en *publikumsvendt ekspertise*, der skal bidrage til at kvalificere publikums egen æstetiske erfaringsproces.

Den æstetiske smagsdom i kantiansk forstand udgør omdrejningspunktet for kunstkritikkens publikumsvendte ekspertise. Som vi har set, er smagsdommen kendetegnet ved, at den tager udgangspunkt i en subjektiv følelse/oplevelse i mødet med et artefakt, men at dette subjektive udgangspunkt udfordres og overskrides refleksivt. For kunstkritikkens vedkommende sker denne overskridelse i dialog med faglig viden på det givne felt (f.eks. viden om den æstetikhistoriske kontekst, genrettraditionen, kompositionsprincipper m.m.). Resultatet er en særligt kvalificeret æstetisk smagsdom, hvor vurderingen af artefaktet hæver sig over den individuelle, umiddelbare oplevelse og tager form af en analyse af artefaktets henvendelse, der munder ud i et begrundet, almengørende forslag til, hvordan alle i princippet kunne vurdere artefaktets æstetiske kvalitet.

En sådan kunstkritik opererer, i overensstemmelse med smagsdommens principper, på basis af antagelsen af en *sensus communis*, en æstetisk fællessans, som i samspil med den kunstfaglige viden, kritikeren bidrager med, kan danne udgangspunkt for et alment ræsonnement i den klassiske kulturelle offentligheds forstand. I dette scenarium er smag med andre ord ikke en individuel, subjektiv kategori, men derimod et fælles anliggende, der kan diskuteres, udvikles og dannes i regi af en kvalificeret offentlig dialog om det givne værks styrker og svagheder, herunder dets formelle og tematiske bearbejdning af den moderne identitetsproblematik.

Det har været et gennemgående træk ved den kulturelle offentligheds historiske udvikling, at specifikke artefakter og strømninger periodisk har kunnet opnå status af prominent æstetisk udtryk for "tiden". Der er for sådanne samtidsdefinerende kunstneriske udtryks vedkommende tale om en formbevidst, kvalificerende bearbejdning af det moderne vilkår, der i sin publikumshenvendelse formår at syntetisere samtidens sanselige og følelsesmæssige intensiteter og dynamiske identitetsproblematikker og integrere dem med et element af almengørende refleksion.

Det klassiske kulturelle offentlighedskoncept knyttede dette universaliserende potentiale til alle kunstarter. Det ligger således også lige for at udpege guldaldermalerne og skagensmalere som billedkunstneriske eksempler på henholdsvis en nationalromantisk og en kosmopolitisk, socialrealistisk modernitetsfortolkning, der opnåede dominerende status i deres respektive samtider.⁷ Tilsvarende skrev f.eks. Mozarts, Wagners og The Beatles' musik sig signifikant fortolkende ind i deres forskelligartede samtiders almene identitetsproblematikker og gav dem et reflekteret musikalsk udtryk.

I eksplicit udfoldet, sprogliggjort form finder denne kunstneriske samtidsrefleksion sted i dramatikken og litteraturen, hvor f.eks. Schillers, Ibsens og Ionescos dramaer og Goethes, Pontoppidans og Kjærstads romaner i æstetisk reflekterende form satte vitale samtidsproblematikker til debat. I kraft af denne lange tradition for ikke mindst litteraturens og dramaets – og fra starten af det 20. århundrede tillige spillefilmens – refleksive interventioner i almene identitetsmæssige

7) Det er en væsentlig pointe, at vi her taler om bestemte strømninger i et bredt felt, der for en periode opnår en dominerende position. De flankeres og udfordres til stadighed af andre strømninger, der byder på divergerende fortolkninger af samtidens vilkår – blot uden at være i stand til at tilkæmpe sig en tilsvarende bevågenhed og status.

tematikker og samtidsspørgsmål knytter der sig særlige forventninger til disse kunstarter med hensyn til at levere indspil i den kulturelle offentlighed, der indfanger tidens væsentlige tendenser og sætter dem i perspektiv.

I kritikernes og den almene kulturdebats lejlighedsvis efterlysning af ”det store samtidsdrama” (i scenekunsten eller spillefilmen) eller ”den store samtidsroman” artikuleres en institutionaliseret forventning om en samlende æstetisk analyse af samtidens menneskelige vilkår, der i sit bearbejdende greb forener det individuelle identitetsarbejdes niveau, den sociale miljøskildring og det universelle samfundsmæssige udviklingsperspektiv.

Det aktuelle mediebillede har ikke megen plads til denne type kulturdebat. Public service-medierne og de publicistiske dagblade rummer ganske vist fortsat elementer af klassisk kunstkritik, men den forekommer at være relativt lavt prioriteret i deres generelle kamp for overlevelse, og der mangler egentlige debatfora til dialogisk opfølgning på kritikken.⁸ Alt i alt forekommer universalistisk kunstkritik og kulturdebat i dag at stå helt i skyggen af en mangfoldighed af private smagstilkendegivelser og partikulære kulturelle positioneringer, der hverken forholder sig dialogisk til hinanden eller har blik for almenhedens perspektiv.

Konkurrencestaten som kontekstfaktor

Der gør sig en række rammebetingelser gældende, der bidrager til denne udvikling. Det kulturelle felts praksisformer – skabelsen, formidlingen og receptionen af kunst og kulturelle artefakter i almindelighed – befinder sig hele tiden i clinch med praksisformer og betydningsdannelser, der hidrører fra andre felter (det politiske, det økonomiske, det videnskabelige, det forvaltningsmæssige m.fl.). Dette samspil er i de seneste årtier blevet rammesat af en ny udvikling, der radikaliserer de politisk-økonomiske og bureaukratiske interventioner i de øvrige handlingsfelter.

På det overordnede, strukturelle niveau har den internationale faglitteratur siden midten af 90’erne analyseret denne type samfundsudvikling som en følge af den klassiske nationalstats transformation til ”national konkurrencestat” i regi af globaliseringstendensen.⁹ Som konsekvens af liberaliseringen af vilkårene for internationale kapitalbevægelser kan nationalstaterne ikke længere kontrollere og styre samfundsøkonomiens udvikling – hvis investorer og virksomheder er utilfredse med de betingelser, de bydes, kan de frit flytte produktionen andetsteds hen. I bestræbelsen på at holde på investeringerne – og om muligt tiltrække nye – har staterne i de rige vestlige lande tilpasset sig disse forandrede vilkår, og de har fundet deres nye rolle i optimeringen af det nationale erhvervslivs konkurrenceposition på verdensmarkedet. Som et centralt element i denne bestræbelse søges de nationale samfundsforhold i omfattende forstand gjort funktionelle i forhold til erhvervslivets internationale konkurrencesituation ved hjælp af markedsstrategiske planlægnings- og reformtiltag.

Da de globale markedsvilkår imidlertid er uoverskuelige og i konstant bevægelse, er der reelt ingen, der med nogen sikkerhed kan forudsige, hvilke tiltag og satsninger der vil have bærekraft. Der har i dette videnskabelige tomrum etableret sig en kompakt og magtfuld mainstream blandt økonomer, politikere og administratorer i de rige lande og disses samarbejdsorganisationer (bl.a. OECD og EU-kommissionen), hvor man bekræfter hinanden i, at den stadig skarpere internationale konkurrence skal fortolkes som et atomfattende, velfærdstruende pres.

8) Kommentarsporene på avisernes websites kan ikke gøre det ud for egentlige fora for konstruktiv debat. De domineres af Tordenskjolds soldater og disses monologiske statements.

9) Se f.eks. Joachim Hirsch: *Vom Sicherheitsstaat zum nationalen Wettbewerbsstaat*, Berlin: ID Verlag, 1998. I den bredere offentlighed herhjemme fik denne analyse et sent gennemslag med Ove Kaj Pedersen: *Konkurrencestaten*, Kbh.: Hans Reitzel, 2011.

Mainstreamdiagnosen foreskriver derfor, at alle tilgængelige samfundsmæssige ressourcer må mobiliseres for at sikre det nationale erhvervslivs konkurrenceevne på verdensmarkedet, og at alle samfundssektorer hurtigst muligt må indrettes, så de bedst tjener denne overordnede målsætning: Teknologiuudvikling, arbejdsproduktivitet, infrastruktur, beskæftigningsniveau, folkesundhed, uddannelse, forskning, kunst- og kulturliv, idrætsliv m.m. – alt sammen skal det trimmes og optimeres i henhold til de internationale standarder, denne mainstream henholder sig til.

Samfundsudviklingen som helhed er således præget af, at de økonomiske, politiske og forvaltningsmæssige diskurser ekspanderer voldsomt. Denne ekspansion har sat de øvrige diskursive felter under et stærkt pres, som tendentielt fører til negligering af deres respektive særegenheder – for kunstens, videnskabens og uddannelsernes vedkommende ikke mindst til marginalisering af deres offentligheds- og dannelsesperspektiv. Den dominerende, toneangivende samfundsmæssige interesse for kunst gælder dens varekarakter, dens internationale omsættelighed og dens potentielle prestigemæssige afsmitning på det nationale erhvervslivs eksportfremstød og på nationen som attraktiv lokaliseringsmulighed for international kapital.

I tråd med den konkurrencestatslige logik er det kulturelle felt med andre ord i tiltagende grad blevet reduceret til én instrumentel ressource blandt andre i mobiliseringen af samfundets vidensressourcer i den internationale økonomiske konkurrence. Almenvellet skrumper i denne perspektivforsnævrede logik ind til bruttonationalprodukt og konkurrenceevne, og i lyset af, at ”den nødvendige politik” gælder som en fastlagt størrelse, tager kritisk reflekterende offentlig debat, herunder en dybdeborende kunstkritik, sig i tiltagende grad ud som irrelevant, overflødig nørderi.

Mediekonkurrence som kontekstfaktor

Det er et element i denne overordnede udvikling, at massemedierne i de seneste årtier har undergået en stærk organisationsmæssig og forretningsmæssig professionalisering. Denne proces har været betinget af, at markedskræfterne har fået stadig friere spillerum på feltet, hvorved den stadig skarper indbyrdes konkurrence om læsere/seere/lyttere og annoncører er blevet det centrale, påtrængende vilkår for alle institutionelle aktører på medieområdet. Medieprodukternes appel til og servicering af et bredt publikums umiddelbare lyster og tilbøjeligheder er i denne proces avanceret til det overordnede orienteringspunkt for massemedierne, mens klassiske journalistiske, videnskabelige og kunst- og kulturfaglige relevans- og kvalitetskriterier er trængt i baggrunden.¹⁰ Tendensen er med andre ord, at publikum i det dominerende mediebillede har status af kunder i butikken, ikke af samfundsborgere, der deltager i en offentlig udveksling om fælles anliggender.

I bestræbelsen på at tiltrække og fastholde så stort et publikum som muligt skruer medierne op for appellerne til det behageliges æstetik og den private dom: Bekræftelsen af umiddelbare sanselige og følelsesmæssige fascinationsmønstre, det spektakulære, det skandaløse, pirrende afsløringer fra de kendtes intime liv, personopgør mellem toppolitikere, den ikke-reflekterende, sensationssøgende kolportering af det allernyeste nye på nyhedsfronten – alt sammen er det brikker i et aktuelt mediebillede, som snarere kandiderer til at være en filial af underholdningsbranchen end til at varetage den klassiske rolle som organ for oplysning, kritisk samfundsdebat og kontrol af magthaverne. For public service-medierne og den publicistiske presse står massemediernes klassiske rolle ganske vist fortsat centralt i selvforståelsen, men i praksis konkurrerer de om opmærksomheden med mediemarkedets aktører, og deres forvaltning af den klassiske rolle præges i stigende grad af de

10) Se også Stig Hjarvard: *En verden af medier. Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg*, Frederiksberg: Samfundslitteratur 2008.

betingelser, som de kommercielle medier definerer.

Massemedierne er med andre ord kendetegnet ved en mangfoldighed af blandingsformer, hvor oplysning, debat og underholdning på flydende og uklare præmisser er integreret i samme medieprodukt.¹¹ Denne type produkter, også kendt som ”infotainment”, tegner tydeligvis hovedmønsteret for, hvad massemedierne er i stand til at yde på de gældende konkurrencevilkår.¹² Styrken heri består i de æstetisk potenserede medieprodukters evne til at vække et bredt publikums opmærksomhed også omkring politiske, økonomiske, videnskabelige og kunstneriske emner; svagheden består i deres sparsomme eller helt fraværende dimension af kritisk refleksion og dialogisk bearbejdning af emnerne som samfundets fælles anliggender. Denne svaghed bidrager aktivt til at marginalisere offentligheds- og dannelsesperspektivet fra mediebilledet, og kunstkritikkens mulighedsrum indskrænkes således.

Et illustrativt eksempel: Når det går rigtig højt, byder public service-medierne på kunstkritisk anlagte programmer som DR K's *Smagsdommerne* (som startede på DR2 i januar 2005),¹³ der ligefrem eksplicit refererer til Kants æstetik. Navnet repræsenterer samtidig en polemisk markering over for tidligere statsminister og kulturkæmper Anders Fogh Rasmussens populistiske udfald mod de angiveligt overflødige ”ekspertter og smagsdommere” i nytårstalen 2002.

Til trods for de aspirationer, som navnet signalerer, er det imidlertid ikke i nogen udfoldet forstand den æstetiske smagsdoms principper, der kendetegner programmets vurderingspraksis. Programmet behandler hver gang fire aktuelle artefakter fra forskellige kunstarter. Ud over den faste studievært, Adrian Lloyd Hughes, der udvælger artefakterne, sammensætter panelet og leder debatten, består ”smagsdommerne” af skiftende konstellationer af debattører, der i bundter á tre rekrutteres fra et større korps af kunstnere, kunsteksperter, kulturjournalister og almene kulturdebattører. Til hver enkelt udsendelse sammensættes dommerpanelet på den måde, at deltagerne hver især har ”fagdommer”-kompetence i forhold til ét af de udvalgte artefakter, men ikke har særlige forudsætninger for at vurdere de øvrige artefakter.

I princippet skulle dette koncept give mulighed for at skabe smagsdommens erfaringsudviklende samspil mellem umiddelbar oplevelse og fagligt kvalificeret almen refleksion, der i analyserende dialog med artefaktet hæver vurderingen af dette ud over de tilfældige subjektive idiosynkrasiers horisont og åbner for et fælles refleksionsperspektiv. Dette lykkes imidlertid kun undtagelsesvis.¹⁴ Det dominerende indtryk er, at der fremsættes monologiske, private domme, som sjældent lader sig anfægte eller nuancere af modargumenter. En hovedtendens synes endvidere at være, at fagdommernes ekspertvurderinger indskrives i debatten som blot endnu en privat mening i øjenhøjde med de øvrige – muligheden for at udfordre den umiddelbare oplevelse og udvikle et alment refleksionsperspektiv i dialog med fagligt kvalificeret viden kommer således sjældent til udfoldelse.

I stedet for kunstkritikkens æstetiske smagsdom præsenteres publikum for – som regel både underholdende og informative – træfninger mellem private domme. Dem kan recipienten så tage bestik af i sin egen private vurdering af, hvad man gider at bruge tid og penge på i det aktuelle kulturudbud, men der bliver på denne måde snarere tale om orienteringshjælp til kulturforbrugeren

11) Se også Peter Dahlgren: *Media and Political Engagement*, New York: Cambridge University Press 2009.

12) Se også Nick Davies: *Flat Earth News*, London: Random House 2008.

13) Programmet er netop blevet nedlagt, men det repræsenterer i kraft af sine 10 års levetid et signifikant og slidstærkt bud på kunst- og kulturkritik, som fortjener omtale i nærværende sammenhæng.

14) Denne karakteristik baserer sig på forfatterens refleksion over sin egen reception af programmet, ikke på en systematisk analyse heraf.

end om animering af samfundsborgeren til at tage del i en kulturel offentlighed og involvere sig i refleksionen af kunst som æstetisk bearbejdning af fælles anliggender.

Neoliberalistisk populisme og partikulariseringstendenser

I det øvrige mediebillede forekommer denne tendens at være eskaleret i endnu højere grad: Her gælder det enkelte individ i overensstemmelse med den neoliberalistiske ideologi som pr. definition fuldbårent kompetent i sit eget liv, og den individuelle smag figurerer som en monologisk, uanfægtelig størrelse.¹⁵ Kunstkritikerens publikumsvendte ekspertise falder her på stengrund: Kloge-Åge skal ikke komme her og tro, han er noget. Ganske som på reality-tv, der på én gang er udtryk for og aktiv medskaber af tendensen, vil man hellere høre – og positionere sig over for – ligemænds, altså andre amatørers, uforgribelige mening, og de offentlige udvekslinger flyder således over af private, idiosynkratiske domme, der blot bekræfter etablerede individuelle eller subkulturelle selvforståelser.

Denne tendens er endvidere blevet styrket eksponentielt af internettet og ikke mindst de sociale medier. I et kulturelt offentlighedsperspektiv har vi her at gøre med en genuint ambivalent udvikling: På den ene side er der med det virtuelle praksisrum opstået omfattende, historisk nye muligheder for udbredelse af den offentlige debat og den civilsamfundsmæssige deltagelse i samfundets kulturelle og politiske liv.¹⁶ Disse nye muligheder har endvidere stimuleret udviklingen af en partipatorisk forventningshorisont hos (især yngre) dele af befolkningen, der dels løbende udmønter sig i konkrete, decentrale deltagelsesprojekter, dels lægger et forventningspres på de etablerede institutioner, herunder både kulturinstitutioner og massemedier, med hensyn til at åbne sig for dialog og inddragelse.

På den anden side opviser den faktiske brug af de nye medier en dominerende tendens til partikularisering: Kommunikerende fora på nettet vil erfaringsmæssigt ofte have en tilbøjelighed til i bedste fald at være dialogisk anlagte indadtil, mens deres udadvendte henvendelser – hvis sådanne forekommer – er præget af monologisk insisteren på egne tematikker og interesser, hvilket indskrænker deres almene offentlighedspotentiale.¹⁷

Tendensen er med andre ord, at de netbårne kommunikationsfora – herunder de, der beskæftiger sig med kunst – snarere animerer til dannelsen af deloffentligheder, der lukker sig om deres egne respektive betydningsuniverser, end til tværgående dialog. Myndiggørelsen af menigmand som aktivt kommunikerende deltager går således hånd i hånd med afviklingen af forpligtetheden på den klassiske offentligheds almene refleksionsperspektiv. Som indspil i det offentlige rum influerer deloffentlighedernes kommunikation ganske vist på den løbende, almene erfarings- og betydningsdannelse, men det er som monologiske positionsmarkeringer, ikke som dialogiske invitationer til fælles læreprocesser inden for almenvellet som diskursiv ramme.¹⁸

Det virtuelle praksisfelt danner således indtil videre snarere rammen om en markeds konkurrence mellem særinteresser end om en almen offentlig debat, og fordi publikumsinteressen for netfora og sociale medier er stor, tiltrækker disse platforme en stadig voksende del af annoncemarkedet, mens de traditionelle massemediers økonomiske grundlag skrumper – og deres beredvillighed til på

15) Se også Henrik Kaare Nielsen: *Konsument eller samfundsbøger? Kritiske essays*, Aarhus: Klim 2007.

16) Se også Niels Ole Finnemann: "The Internet and the Public Space" in *Nordic Media Trends* Vol. 9, nr. 1, 2006.

17) Se også Cass R. Sunstein: *Republic.com 2.0*, Princeton: Princeton University Press 2007; Wim van de Donk et al.: *Cyberprotest. New Media, citizens and social movements*, London: Routledge 2004 samt Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2001.

18) Se også analysen hos Geert Lovink: "Blogging – den nihilistiske impuls" in *Lettre Internationale* nr. 11, juni 2006.

disse konkurrencebetingelser at prioritere ”smalle”, faglighedsbaserede genrer som kunstkritik daler tilsvarende.

Det er således en central faktor i kunstkritikkens krise, at dannelseperspektivet befinder sig i et konfliktforhold til fremtrædende tendenser i samtidskulturen i retning af partikularisering af borgernes identitetsarbejde. Partikulariseringen gør sig som nævnt gældende på internettet, men også i vid udstrækning i hverdagspraksis i det fysiske rum, der i tiltagende grad er segregeret, og hvor befolkningens identitetsmæssige søgeprocesser differentierer sig langs livsstilmæssige, sociale, etniske, religiøse, kønsmæssige eller seksuelle skillelinjer. Over for denne type tendenser repræsenterer anlæggelsen af et alment refleksionsperspektiv en omfattende udfordring.

Disse reale tendenser i den sociale praksis spejler sig endvidere i nogle af samtidens dominerende kulturanalytiske ansatser, der på hver sin måde reflekterer partikulariseringen, men også tenderer til at cementere denne i selve deres teoretiske italesættelse. Dette gælder f.eks. Cultural Studies-traditionen, der i sit basale analytiske greb opløser samfundet i partikulære delkulturer med hver sit kollektive, selvlegitimerende betydningssystem. Hvad enten det drejer sig om klasse-mæssige, etniske, kønsmæssige eller seksuelle delkulturer, er de i denne analytiske optik udelukkende bestemt ved en social, kulturel og æstetisk magtkampsrelation til omverdenen generelt. På samme måde figurerer habitusgrupperne hos Bourdieu som kollektive, determinerende rammer for positionering i den konstant pågående symbolske magtkamp mellem klasserne, der ifølge hans analyse overgribende definerer samfundets kulturelle processer.¹⁹

Gerhard Schulzes analyse af ”oplevelsessamfundet”²⁰ påviser en segregering i livsstilmiljøer, der – i modsætning til den hierarki- og magtkampsfokuserede analyse hos Cultural Studies og Bourdieu – bestemmes som horisontalt organiserede på basis af alders- og uddannelsesbetingede, hverdagsæstetiske smagspræferencer. Ifølge Schulzes analyse er de kulturelle prestigekampe i senmoderniteten med andre ord blevet et internt anliggende for hvert enkelt livsstilmiljø, mens relationen til de øvrige livsstilmiljøers selv fremstilling i det offentlige rum er kendetegnet ved ligegyldighed eller foragt.

Der er ikke nogen tvivl om, at disse forskellige kulturanalytiske ansatser på hver sin måde indfanger reale tendenser i samtiden. Det er imidlertid et begrænsende fællestræk ved dem, at de forbliver nedsunket i de partikulariseringstendenser, de påviser, og blot bekræfter disses indadvendte selvdefinitioner. De er med andre ord ude af stand til at rumme et perspektiv for tværgående interaktion, erfaringsdannelse og udvikling af almene refleksionspotentialer, og de har derfor meget begrænset interesse i relation til et offentligheds- og dannelseperspektiv. Kunstkritikkens klassiske ambition om at bidrage til samfundets almene selvrefleksion er for disse positioner en uting – den repræsenterer pr. definition én særinteresses illegitime forsøg på at installere sig selv som almenhed.

Revitalisering af det almene refleksionsperspektiv

Det er således en bred front af udfordringer, kunstkritikken er oppe imod: Et politisk-økonomisk pres i retning af ”den nødvendige politik” entydiggjorte samfundsudvikling, mediekonkurrencens ræs mod laveste fællesnævner, netoffentlighedernes partikularisme og forveksling af forkyndelse af uforgribelige meninger med demokratisk offentlig debat, og livsstilsgruppernes og subkulturernes indadvendte, selvtilstrækkelige positioneringer, der yderligere sekunderes af partikulariserende kulturanalytiske italesættelser.

Men nu står kunstkritikken jo ikke alene med disse udfordringer – den deler dem med alle andre

19) Pierre Bourdieu: *Distinction*, London: Routledge & Kegan Paul 1984.

20) Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main: Campus 1992.

kræfter i kultur- og samfundslivet, der tilkender det almene refleksionsperspektiv værdi: Sociale bevægelser på det klima- og miljøpolitiske felt, det kønspolitiske felt, det socialpolitiske felt, det integrationspolitiske felt m.m., den udbredte decentrale deltagelseskultur, alternative medier eller kultur- og kunstprojekter med universalistisk sigte – alt sammen praksisformer, som eksisterer i mere eller mindre organiseret form på både lokalt, nationalt og transnationalt niveau. Hertil kommer en mangfoldighed af individuelle, kritisk reflekterende borgere, som anser de skitserede udviklingstendenser for tungtvejende problemer.

Endvidere skal man ikke nødvendigvis betragte partikulariseringstendenserne statisk, som en varig skæbne for det senmoderne samfund: De beror i høj grad på det forhold, at konkurrencestatens arkitekter effektivt har reduceret det overordnede samfundsmæssige fællesskab til teknokrati og angiveligt indiskutabel økonomisk nødvendighed, hvorfor borgernes behov for dialogisk interaktion og meningsgivende fællesskab har måttet søge andre rammer at realisere sig indenfor. Partikularisering af identitetsarbejdet er som nævnt en udbredt form, som fællesskabsbehovet orienterer sig mod, men vi kan samtidig konstatere politiske og kulturelle strømninger, der har en vis succes med at nydefinere den samfundsmæssige helhed som et meningsfuldt fællesskab. Det sker vel at mærke i nationalismens enhedskulturelle og tendentielt xenofobiske gevandter (jf. Dansk Folkeparti og diverse nationalkonservative debattører), men der er ikke nogen automatik i, at en generobring af helhedsrefleksionen fra teknokratiet og økonomismen skal antage netop disse former.

Det almene refleksionsperspektiv er med andre ord ikke uforeneligt med senmodernitetens individualisering og pluralisering, men der skal kæmpes for det i form af offentlig kritik af de ovennævnte forfaldstendenser og i form af løbende demonstration af, hvad det universelle perspektiv, herunder kunstkritikkens praktisering af det, kan yde for den samfundsmæssige samtale og for udviklingen af et reflekterende kulturelt fællesskab, der både kan rumme forskelle og forholde sig dialogisk til fælles anliggender. En del af denne kamp vil bestå i at lægge pres på public service-medierne og den publicistiske presse for at få dem til i højere grad at besinde sig på deres *raison d'être* og således opprioritere den almene kultur- og samfundsdebat, herunder ikke mindst kunstkritikken. Endelig ville der være perspektiver i udviklingen af et netforum for universalistisk reflekterende kunstkritik. Det ville være meningsfuldt i sig selv, og med tiden ville det muligvis kunne bidrage til at slå broer mellem forskellige partikulære netfora og integrere disse i en egentlig, netbåren kulturel offentlighed.

Henrik Kaare Nielsen

Dr. phil. og professor i æstetik og kultur ved Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet bøgerne *Demokrati i bevægelse. Studier i politisk kultur og nye sociale bevægelser i Danmark og Vesttyskland* (1991), *Kultur og modernitet* (1993), *Æstetik, kultur og politik* (1996), *Kritisk teori og samtidsanalyse* (2001), *Konsument eller samfundsborger? Kritiske essays* (2007), *Æstetik og politisk offentlighed* (2014) og *Kulturel offentlighed og kvalitet* (2015).
